ARTFORUM

FLEURS PANDÉMIQUES

Benjamin H. D. Buchloh à propos des oeuvres de Luciano Perna

Octobre-Novembre 2020

Luciano Perna, *April 22 2020 6:46 pm Schlumbergera*, 2020
impression à jet d'encre, 17" × 22" (43,18 x 55,88 cm).

« La morale rigoureuse est donnée dans cette vue à partir de complicités dans la connaissance du Mal, qui fondent la communication intense »

—Georges Bataille

SANS GRANDE SURPRISE, ma découverte numérique du travail de Luciano Perna a eu lieu durant le confinement lié à la Covid. En ces temps d'isolement, je me trouvais chaque jour sur Facebook au moment même où Perna postait ses images, la plupart représentant des plantes ou des objets abandonnés. Des images qui – momentanément, du moins – interrompaient le flux tourbillonnant des lamentations sur soi-même et des souvenirs auto-valorisants, cette promotion incessante de l'ego à laquelle les réseaux dits sociaux contraignent la plupart d'entre nous, comme si c'était la seule et unique manière de faire entendre publiquement sa voix. Un artiste qui m'était totalement inconnu semblait, par ses représentations florales, nous adresser un signal d'alarme, qui eût simultanément comporté une certaine séduction. Apparemment, Perna ne nous désignait pas ses spécimens par seule inquiétude écologique, souci de ces plantes que la destruction du climat, liée à des manœuvres économiques et politiques, menaçait d'extinction – mais aussi en raison des dangers que comportait, pour la vie en général, l'aggravation de la situation sanitaire. Or en même temps, les images de Perna étaient attirantes. Elles ne mettaient pas seulement en relief le charme transhistorique des fleurs ; elles jouaient également sur la puissance paisible de la nature morte afin de contrer la précipitation paradoxale du temps, à l'heure où la pandémie bousculait brutalement ce qui était auparavant notre quotidien.

En photographie, les représentations de fleurs (plus encore que de visages) sont traditionnellement tropiques, depuis le début de l'ère technologique. Ces sujets silencieux, immobiles, cette nature fétichisée (ou ces fétiches apparemment naturels), ces substituts et métaphores sexuelles laissent à penser, depuis plus d'un siècle et demi, qu'une fusion de la nature et de la culture est possible. Ou que leur opposition pourrait être prise en charge d'une manière nouvelle. Ou encore, que le dépérissement rapide de l'environnement pourrait être retardé. De toutes simples reliques de la

beauté du végétal et du vivant, qu'elles soient ou non mises en scène, de manière plus ou moins élaborée, ou qu'elles fassent l'objet d'un inventaire, peuvent apparaître comme le gage de notre propre survie. Quelques grands photographes (dont August Sander ou Allan Sekula), qui ne soupçonnaient guère qu'ils s'intéresseraient un jour au non-sujet, l'ont pourtant fait ; et de Aubry à Cunningham, en passant par Blossfeldt, de Penn et Porter à Twombly et Tillmans, il y a un photographe de fleurs pour chaque lettre de l'alphabet (sans oublier les représentations de poivrons). Mais contrairement à la rose de Gertrud Stein, une photographie n'est et ne sera jamais qu'une photographie.

Luciano Perna, *July 20 2020 8:26 am Night Blooming Cactus (Cereus) II*, 2020
impression à jet d'encre, 22" × 17" (55,88 x 43,18 cm).

Riches de cet héritage, les images de Perna expriment un désir de gratification immédiate, si ce n'est celui d'un retour à une origine et une intégrité imaginaires, et chaque photographie désigne l'impossibilité de le réaliser, la condamnation de l'accès à la nature. La beauté de ces représentations de fleurs tient grandement à ce qu'elles semblent être coupées du monde, investies d'un refus radical de la réalité sociopolitique actuelle, ou de l'échec à lui faire face. C'est en ce sens que les natures mortes de Perna (ou plutôt mon attirance pour elles) sont le fruit du confinement et du désespoir. Leur très grande singularité découle de la tendance classique de la mélancolie à rompre les relations avec les objets et à les dépouiller de leur sens. Peu amicales, au fond, ces efflorescences reflètent la violence faite aux sujets vivants, actuellement contraints à assumer l'isolement et la précarité, et déterminent, en les rendant manifestes, un besoin urgent de retrouver les choses que nous avons perdues.

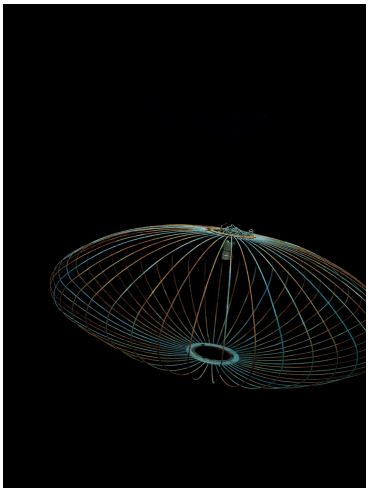
Mises en scène sur un fond noir, ces fleurs ont un aspect funèbre comme si, pressentant leur mort ou l'extinction de l'espèce, elles savaient que ce serait peut-être leur seule apparition publique – ou comme si, du moins, elles devinaient que le spectateur allait bientôt se lasser de contempler leur mélancolie. Mais dialectiquement, l'intensité chromatique des natures mortes de Perna, ainsi que la luminosité et la mobilité que leur donne la technologie nous ôteraient facilement le désir de posséder une image imprimée. Perna semble avoir saisi le paradoxe selon lequel le pouvoir de la nature morte d'évoquer une interruption soudaine du temps pourrait, de nos jours, s'exercer de manière optimale et se démultiplier, en marge de la société, grâce au mouvement perpétuel propre au monde digital.

Géopolitiquement localisées en Californie, mais inspirées par l'esprit de deux Etats-nations destructurés (l'Italie de Perna, né à Naples, et le Venezuela où le photographe a grandi), ces natures mortes, transhistoriques et transnationales, sont non seulement privées de contexte mais aussi d'enracinement dans une tradition photographique. Parce qu'il échappe aux conventions (établies ou supposées) du genre, Perna est délivré du problème - sinon du fardeau - de suivre des traces quelconques, tandis que, par exemple, le photographe allemand Andreas Gursky, qui situe son travail dans l'axe de ceux de Sander et Becher, comme s'il était une expansion chromatique et spatiale de la critique « neusachlich », ne fait en réalité que mettre en relief une fantasmagorie stagnante.

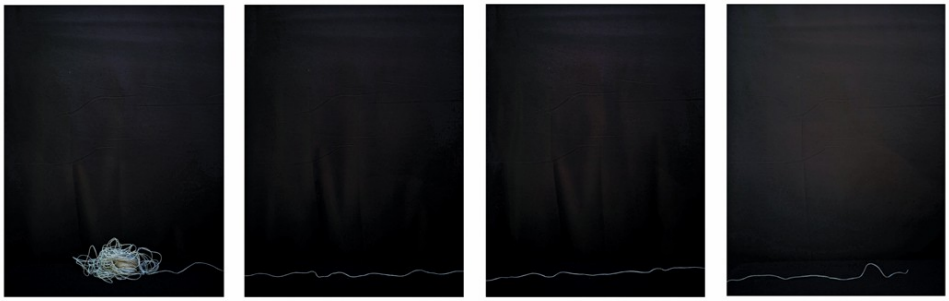
Luciano Perna, *Cosmonaut Glove and Seashell*, 2020
impression à jet d'encre, 22" × 17" (55,88 x 43,18 cm).

Mais Perna se distingue aussi des artistes et photographes contemporains qui, comme lui, ont fait l'expérience de la représentation des objets. Les constellations de natures mortes de Wolfgang Tillmans, par exemple, agencées de manière aléatoire, ont pour propos de nous réconcilier avec un monde d'objets qui, bien qu'invraisemblable, peut être source de motivation. Ces constellations accidentelles, nées de la vision privilégiée du photographe, semblent donner la preuve d'une cohésion, au présent ou au futur, entre le sujet et l'objet. Au contraire, l'isolation qu'évoquent les natures mortes de Perna nous frustre de ce type d'ancrage spatial conciliant et de cette calme temporalité auxquels nous aspirons depuis toujours, et nous rappelle le lien de causalité pernicieux entre la mélancolie et la dépolitisation, et l'inanité de toute consolation par le biais de l'image. Ou, pour prendre un autre exemple, le travail de Perna ne présente pas la sévérité glaciale de celui de Christopher Williams (qui fit, comme lui, ses études au California Institute of the Arts, dans les années 1980, et dont les photographies semblent, elles aussi, échapper aux conventions). D'une manière très pertinente, Williams - qui a brillamment mis en relief la réduction croissante de l'espace public et le contrôle omniprésent dont il fait l'objet - a élargi à la photographie les analyses de Michael Asher à propos de la sculpture et l'architecture. Cet élargissement nécessitait un déclassement radical, ce qui a conduit Williams à relocaliser la photographie dans les studios commerciaux, de telle sorte que l'art soit soumis aux normes de l'industrie et que la photographie acquière le statut épistémologique de ready made.

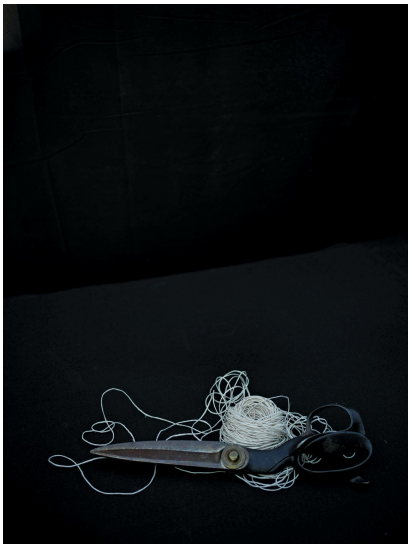
A l'opposé, Perna préserve ou feint de préserver les prérogatives de l'art, aussi indistinctes soient-elles, particulièrement dans ces images où l'on passe, de la vie des plantes, à la mort des objets du quotidien – voir, notamment, *Bye Bye George Nelson* (2020), une suspension lumineuse à l'aspect de squelette métallique, signée par l'un des designers américains les plus productifs du pays, qui introduit un sain et monotone biomorphisme dans les intérieurs publics ou privés : cette lampe présente une similitude étrange (très certainement mal perçue par les spécialistes de la sculpture) avec une œuvre emblématique du modernisme, *Spatial Construction no. 12,* ca.1920, d'Aleksandr Rodchenko. Perna nous présente habilement les côtes de cette cage en ellipse autrefois lumineuse, dépouillée de son plastique ou sa contrefaçon de papier japonais : elle semble être un vestige sans importance de la vie domestique, avec son design d'où une trompeuse utopie s'est absentée. Si l'oeuvre de Rodchenko intitulée *Hanging Oval Construction* correspond à une définition de la sculpture comme construction mathématiquement exacte d'objets géométriques, faisant appel à un ordre cosmique pour induire la problématique d'une égalité spatiale collectivement accessible, le squelette flottant de Perna subvertit ces notions, ou plutôt, leur écho banal dans les intérieurs américains – et ceci avec une littéralité ironique, sinon une dérision clownesque, comparable aux pastiches du cubisme de Chirico. Au fond, Perna ne peut imposer un complet silence à ses origines italiennes.



Luciano Perna, *Bye Bye George Nelson*, 2020, impression à jet d'encre, 22" × 17" (55,88 x 43,18 cm).



Luciano Perna, *String in Four Parts*, 2020,
quatre impressions à jet d'encre, 22" × 17" chacune (55,88 x 43,18 cm).



Luciano Perna, *Scissors and String*, 2020, impression à jet d'encre, 22" × 17" (55,88 x 43,18 cm).

De même, dans l'oeuvre intitulée *String in Four Parts* (2020) où l'on pourrait percevoir à tort une nostalgie des avant-gardes historiques, Perna se livre au recodage d'un autre objet non moins important pour le modernisme, l'un de ceux qui sont le plus subversivement chargés, d'un point de vue métaphorique : la corde. Dans l'oeuvre de Marcel Duchamp de 1913 intitulée *Trois stoppages étalon*, la corde représente la matérialisation la plus subtile des contre-concepts du dessin, et l'attaque la plus radicale contre l'intentionnalité du créateur. Dès lors, de Hans Arp jusqu'à Eva

Hesse dans les années 60, la corde va figurer un substitut subversif du dessin, et un symbole de la dé-subjectivation de la production artistique. L'on pourrait croire que le quadriptyque photographique abstrait de Perna, dans lequel une ficelle se déroule sur quatre panneaux de dimensions égales, s'inscrit dans cette tradition. Mais dans une cinquième photographie distincte, l'artiste révèle l'origine de cette extension spatiale radicalement auto-référentielle : une pelote, à présent flanquée d'une paire de ciseaux métalliques imposants, évoquant inévitablement les Destinées ou les Nornes. L'on peut se demander alors si cette auto-référence, ce retour en arrière (souligné par la plasticité et l'éclairage caravagiste de l'image), cette insistance sur l'origine sont souhaitables, épistémologiquement – et si recours au mythe en pareil moment ne ressuscite pas une pensée réactionnaire.

Etre attentif à ces questions est crucial lorsque l'on considère un autre travail de Perna, une série de reproductions de tirages sépia sur papier albuminé de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, représentant les collections de différents musées de Naples. Cette série semble, de prime abord, ne pas entretenir de rapport avec les natures mortes de Perna. La reproduction est la quintessence de l'allégorie telle que la formulait et la pratiquait Sherrie Levine, au début des années 1980, choisissant, plus ou moins au hasard, des images emblématiques de la modernité photographique telles que celles d'Eliot Porter, Rodchenko ou encore Edward Weston. Partant de ce qui est produit par un certain médium, Perna en vient à interroger sa diffusion institutionnelle et discursive. L'artiste semble établir une corrélation entre l'obsolescence de l'institution muséale et celle de la photographie de leurs collections, lorsqu'elle sert à des fins de communication : reproduire des photographies elles-mêmes reproduites sur des cartes-postales apparaît clairement comme l'allégorie d'une régression, et témoigne d'une perplexité quant au sort de ces messagères désuettes, au dos desquelles s'expriment des sentiments sincères et des peines de cœur, ou encore la fierté banale d'avoir voyagé quelque part, et échangées dans le monde entier depuis 1870. Mais le fait que Perna ait choisi des sculptures et bas-reliefs (cf. *Psyché*, 2020) dans les collections de musées de son lieu de naissance concrétise et souligne la spécificité locale de l'institution, et désigne le sentiment spécieux d'être lié à ses origines. Perna sait pertinemment que la question des relations géopolitiques et des frontières territoriales est, pour lui, la question piège par excellence. Tout comme les pastiches de Chirico d'oeuvres appartenant à la culture méditerranéenne classique, le travail de Perna sur des photographies de sculptures conservées dans sa ville natale renvoie à la tradition gréco-romaine. Il est visible que ce travail est inspiré par la nostalgie, mais aussi par la conscience grandissante que l'héroïque héritage eurocentré de cultures, mythologies et religions est bâti sur les crimes du colonialisme. Et à l'heure où la première pandémie mondiale du siècle nous laisse entrevoir ce que devrait être l'identité postnationale, s'attrister à propos de vestiges dans un musée local de Naples est peut-être l'un des choix les plus rétrogrades qu'un artiste puisse faire.

Luciano Perna, *Psyche*, 2020, impression à jet d'encre, 22 × 17" (55,88 x 43,18 cm).

Mais Perna semble pleinement conscient que les objets de musée et ceux de nos enfances sont condamnés, tout comme la carte postale, moyen de communication le plus moderne de son époque, mais qui semble dérisoire à l'heure du numérique, tant le processus est complexe (écrire à la main, au dos d'une image de tel superbe objet des collections d'un musée local, avant que cette image ne transite par différents bureaux de poste, pour être finalement livrée à un destinataire impatient et reconnaissant.) Plus paradoxal encore est le fait que Perna perfore parfois ses reproductions, par allusion, peut-être, à Lucio Fontana et Alberto Burri, aux brûlures et lacérations postfascistes de la toile comme d'un espace utopique – à moins que Perna n'inflige, au nom du futur, une blessure à des objets du passé.

Luciano Perna, *Fauno Resonate*, 2020, postcard with perforations, 6" × 4" (15,24 x 10,14 cm).

Que pourrions-nous encore, aujourd'hui, qualifier sans hésiter de kitsch abject ? L'éventail d'une inauthenticité socialement prescrite, sollicitée et vantée s'élargit de manière inimaginable, les séductions de la technologie s'ajoutant aux satisfactions culturelles d'un autre temps. Dans la logique dialectique de la tromperie de masse, nous sommes contraints d'admettre que la promesse de la photographie, autrefois révolutionnaire, de donner à tous le droit et le désir d'avoir son propre portrait semble avoir été tenue, mais de manière cauchemardesque, par la technologie. A l'opposé, les pratiques picturales, profondément individuées, articulent de manière convaincante cette émergence de la subjectivité que l'on a très longtemps attendue, et qui est politiquement indispensable. Mais ces pratiques esthétiques manquent de fondement, étant donné les conventions effectives en matière de communication, historiquement élaborées, et la capacité

d'expression du sujet collectif. Il n'est pas certain que la stratégie de Perna pour échapper à cette politique de représentation en faisant retour aux natures mortes florales et aux objets hors d'usage, ainsi qu'aux collections muséales, puisse donner à l'obsolescence ce pouvoir subversif, révolutionnaire que, dans les années trente, Walter Benjamin attribuait avec optimisme au surréalisme. Mais le travail de Perna a peut-être une vertu, et qui n'est pas des moindres : nous offrir une pause, afin de remettre en question nos convictions, d'examiner les causes que l'on considère comme perdues et celles qui le sont déjà, toutes deux prenant leur source dans une intégration automutilatrice de l'idéologie, et impliquant une lutte désespérée pour contrer l'internalisation, apparemment inexorable, des concepts de lieu, d'État-nation, de race et de classe.

Depuis toujours en marge du monde l'art, Perna a constitué, au hasard de ses rencontres, de substantielles archives photographiques entre les années 1980 et 1990, représentant des acteurs du monde de l'art ou des événements artistiques tantôt mineurs, tantôt majeurs (principalement à Los Angeles et New York), ainsi que des inconnus ou célébrités, entre autres dans des villes italiennes. Ce travail solide, quoique aléatoire, ne présente rien du raffinement des natures mortes de l'artiste. En noir et blanc pour la plupart, d'inspiration très nettement warholienne dans leur indifférence à la hiérarchie sociale aussi bien qu'à la qualité de l'image, ces photographies illustrent le genre de situation où l'on se soucie peu de savoir qui porte quoi. Parce qu'elles se préoccupent peu des normes, ces images dévoilent rétrospectivement le contrôle social qu'ont exercé la mode et le design, par l'intermédiaire des médias, en vertu du principe qu'un sujet doit être mis en scène pour retenir l'attention du public. A la manière d'Erich Salomon, l'un de ses grands prédécesseurs qui a discrètement capturé des moments historiques et des scènes anecdotiques (parfois avec un appareil dissimulé dans son chapeau), Perna passe apparemment inaperçu lorsqu'il photographie ses différents sujets. Certains sont des inconnus, qui le resteront (voir ces jeunes hommes dans les rues de Naples), d'autres (tels Christopher Williams ou Stephen Prina) sont en route vers la gloire; d'autres enfin, plus ou moins en accord avec le monde de l'art (par exemple, Michael Asher, John Baldessari ou encore Douglas Huebler, à Los Angeles) sont les mentors de la génération de Williams et Prina. A l'occasion de tables rondes où furent formulés, pour la première fois, les principes du postmodernisme, Perna a photographié feu Douglas Crimp conversant, entre autres, avec Levine – et des rencontres tout aussi cruciales entre les grandes figures de ce qui deviendra le marché de l'art, notamment celle de Marian Goodman avec sa devancière, feu Ileana Sonnabend.

La représentation fidèle de cette pléiade d'acteurs du monde de l'art, qu'ils aient ou non réussi, acquiert une actualité inattendue, dans la mesure où elle témoigne d'une cohésion sociale, depuis longtemps disparue, entre bohèmes, artistes, entrepreneurs, partisans et adversaires de la technologie. Ce collectif hétérogène qui a, symboliquement, changé ou corrigé les règles du jeu en redéfinissant la démarche artistique, partageait peu d'interrogations esthétiques, de convictions politiques, et encore moins de soucis d'ordre économique jusqu'à ce que le professionnalisme y règne en maître. A présent que l'insouciance, les visées d'indépendance et d'autodétermination ont laissé la place à l'inanité d'un marché de l'art international, monopolistique et capitaliste – avec sa cohorte de spéculateurs parasites – les images de Perna évoquent au spectateur une version photographique des *Scènes de la vie de Bohême*, qu'écrivit Henri Murger en 1851.

Luciano Perna, *Ileana Sonnabend looking at a Christian Boltanski installation and Marian Goodman, Marian Goodman Gallery, New York*, 1987, impression à jet d'encre, 17" × 22" (43,18 x 55,88 cm).

Luciano Perna, *"Pictures" panel discussion at UCLA, Los Angeles. Sherrie Levine, Jeremy Gilbert-Rolfe, John Brumfield, Barbara Kruger, and Douglas Crimp*, 1981, impression à jet d'encre, 17" × 22" (43,18 x 55,88 cm).

Luciano Perna, *Coroglio, Naples, Italy*, 1973, impression à jet d'encre, 17" × 22" (43,18 x 55,88 cm).

© *Artforum*, October/November 2020, Benjamin H. D. Buchloh, "Pandemic Flowers: The Art of Luciano Perna."